

# Tézisek

Lanczkor Gábor

*Templom és szentély. Huszadik századi magyar ekphrasztikus versek és versciklusok az egyes világirodalmi minták tükrében*

Dolgozatomban, amely a *Templom és szentély* címet viseli, fő célkitűzésként három jelentősebb huszadik századi magyar ekphraszisz-ciklus, illetve ekphrasztikus verseskötet elemzésére tettem kísérletet. Ezen a ponton először is azt kívánom röviden fölvázolni az értekezésem bevezetője nyomán, hogy az irodalmunkban viszonylag jelentős számban föllelhető egyes verses ekphrasziszok összehasonlító vagy recepciótörténeti, esetleg az adott költői életművön belüli kapcsolatokat föltáró elemzése helyett miért döntöttem úgy, hogy dolgozatom súlypontját három nagyobb ekphrasztikus szövegegység szoros analízise képezze – (Somlyó György: *Piero della Francesca* – ciklus; Kassák Lajos: *Mesterek köszöntése* – verseskötet; Tandori Dezső: *A verébfélénk katedrálisa* – ciklus).

A magyar irodalomban a Nyugat folyóirat indulása előtti szerzőket tekintve lényegében kizárólagos jelenség, hogy a gyűjteményesen kiadott életműveken belül a verseknek a költők, illetve egykori szerkesztők általi strukturálását az utólagos szerkesztés (a kritikai kiadások jegyzeteit leszámítva) nem veszi figyelembe. Így került

sor olyan sajnálatos, az újabb és újabb, e tekintetben változatlan kiadásokban ránk hagyományozott, így evidenciává lett szövegrendezési tévedésekre, miszerint például Petőfi Sándor *Felhők* című verseskötete, amely az életművön belül határozottan elkülönül(ne) a maga zártságával és a rövid versek egységes hangjával, bele lett ömlesztve a költő *Összesébe*, az időrend számos szempontból megkérdőjelezhető narratíváját kizárólagos rendezési elvnek tekintve. Ugyanez elmondható az Arany János-kiadásokra is, amelyek szintúgy nem különítik el a versfolyamon belül például az *Őszikét*. A huszadik századi lezárt életművek tekintetében valamivel jobb a helyzet, ott az esetek egy részében legalább kötetekre bontva szerepelnek a szövegek, bár az egykori ciklushatárok jelölése általában itt sem jellemző. Kétségtelen, hogy mindennek igénye a kortárs irodalom szemszögéből tűnik különösen akutnak, és nemcsak azért, mert az ezredforduló költészetének többek által rögzített szembetűnő tulajdonsága lett az egyes versek, illetőleg a kiugró jelentőségű egyes versekre helyezendő hangsúly helyett a kötetegész nagyobb terhelhetősége, hanem azért is, mert az a fajta irodalomtörténeti szemlélet, amely a *lezárt* életművek versfolyamán belül az olvasás fókuszát szükségszerűen a kanonizált, kiemelkedő *nagy* költeményekre irányítja, és eltekint a szövegek eredeti, kortársi elrendezésétől, a versolvasónak a mindenkor irodalom tekintetében visszamenőleg folyamatosan-hermetikusan záródó múzeumi szemléletet sugall, a kortársi lírát óhatatlanul csakis utólagosan igazolható jelentőségűnek láttatva. Mindezeket figyelembe véve, illetve mindezen túl az általam elemzendő képleíró szövegegyüttesek belső koherenciája, illetve tematikus és szemléletmódbeli egységességük jelentősen szélesebb horizontú rálátást biztosíthatott az ekphrasztikus módszerek és problémák vizsgálatához, mint a költői életműveken belül más áttételekkel szervesült egyes szövegek körüli vizsgálódás, azzal együtt, hogy a választott két nagyciklus és egy kötet egymástól mind a vizuális műalkotásokhoz

való közelítés módjában, mind az azok *aurájával* kapcsolatos tapasztalatok artikulálásában, mind a végeredmény sikerültségében gyökeres különbségeket mutat.

E választási elv mellett dolgozatomnak vállalt sajátossága, hogy elsődleges célkitűzésként – bár természetesen korántsem kizárólagosan – a primér szövegek olvasására valamint a kapcsolódó képzőművészeti munka vonatkozási pontjaira koncentrálni, nem az ekphraszisz burjánzó elméleti szövegeinek a választott versciklusokhoz rendelésére.

Dolgozatom alcímében szerepel a tükör kifejezés (*Huszedik századi magyar ekphrasztikus versek és versciklusok az egyes világirodalmi minták tükrében*). A magyar irodalmi fejezetek között két világirodalmi fejezet szerepel, amelyekre az egyes fejezetek alcímében rendre konvex tükrökként hivatkoztam. Ily módon áttételesen ugyan, de formszervező elvként is igyekeztem fölhasználni John Ashbery kortárs amerikai költő *Self-portrait in a Convex Mirror* című hosszúversét, amely Parmigianino, az itáliai manierista festő képéhez kapcsolódik, és amely szövegnek az első magyar fordítása dolgozatom kettes számú függelékéül szerepel (Krusovszky Dénessel közös) saját munkaként.

A bevezetőben műfajtörténeti előzményekként az általában az első világirodalmi ekphrasziszként olvasott Iliász részletre hivatkozom (Akhilleusz pajzsának, illetve a pajzs készítésének leírása), illetve egy evangéliumi szövegrészletre. Arról a nevezetes jelenetről van szó János evangéliumából, illetve annak a jelenetnek a leírásáról, amikor Jézus Krisztus a földre rajzol vagy ír valamit; ezt a szövegrészletet tudomásom szerint még senki nem írta le feltételes ekphrasziszként, számomra azonban ennek a bibliai

versnek az elemzése (vagy verseknek, ha úgy tetszik, János, 8.) a későbbi fejezeteket tekintve is fontos adalékként szolgált az ekhraszisz, tehát maga a vers, a leírás, és az alapul szolgáló kép vagy rajz lehetségesen gazdag és szabálytalan kapcsolati hálójának feltérképezéséhez (Krisztus épp a földre ír vagy rajzol, amikor morális dilemma elé állítják a farizeusok, mindez János evangélista lejegyzésében).

A bevezető utáni első fejezet a dolgozat címében kijelölt fogalompár, a *templom* és a *szentély* kapcsolatának megvilágításával, vagy legalábbis e kapcsolat gondolati alapjának a meghatározásával indul, már kiindulópontként utalva arra, hogy e dichotómia az értekezés későbbi fejezeteiben nem kategorikus hálózatként, sokkalta inkább a törlendő segédegyenesek vízjelszerű rendszerként szolgál az adott ekpraszitikus tér körülírásához, erősen kapcsolódva annak auratikus vagy nem auratikus (esetleg átmeneti) voltához. Ebben a fejezetben, amelynek címében ugyancsak szerepel az imént hivatkozott *konvex tükör*, Charles Baudelaire két költeményét, a *Kapcsolatok* című szonettet és a *Fároszok* című művet elemzem, jóllehet ezek közül csak a második tekinthető ekhraszisznak; a szonett a dolgozatom címében szereplő dichotómia és az ennek kapcsán, a *Fároszok* elemzéséhez bevezetett tájtörténet-metaforika fölvázolásával párhuzamosan kerül terítékre.

A következő, második fejezet Juhász Gyula *A fekete Mária* című költeményének analízisét tartalmazza. A vers a szeged-alsóvárosi templomban látható kegyképhez kapcsolódik, és ami számomra a legfontosabb szempont (vagyis tulajdonképpen a választás oka) volt, az a tény, hogy a szöveg márványba vésve visszakerült a kegykép közvetlen közelébe, az egyéb hálaadó *ex votók* mellé. Az ekphraszisz ily módon meglehetősen komplex jelentésrétegeinek szétszalazását a beltingi kategóriákra

hagyatkozva igyekeztem elvégezni; eszerint Európában a kép korszaka (melyen itt kultuszképet kell értenünk) előzte meg a művészet korszakát. A tény, hogy a szegedi *Fekete Mária* meglehetősen késői, és virágzó kultuszát tekintve másolatként is autentikus példánya egy lényegesen korábbi típusnak (az eredeti ikon a lengyelországi Jasna Góra kolostorában található), magyarázhatjuk egyrészt a török megszállás alatt keletkezett művészettörténeti hiátussal, másrészt azzal a ténnyel, hogy a kultuszkép korábbi értelemben vett kategóriája a későbbi századokban sem számolódott föl teljesen a nyugati kereszténység territóriumában. Juhász versének beszélője nem egy közösség, hanem pusztán a maga nevében nyilatkozik, ám mintegy összegzően rávetíti a Mária-képre mindazokat a tekinteteket, amelyek története során kérelően fordultak hozzá, és ezek összesében azt a fokát találja meg a közösségi érzésnek, amely a versszöveg mögött fölsejlő gesztusrendszeren túl már önmagában kulcsot jelent a festmény különleges szakralitásának fölfejtéséhez, természetesen annak a keresztény eukarisztiában betöltött szerepével szervesülten. A vers zárlatában egy performatív gesztussal a költő kilép a vers fiktív teréből, amelynek szövegét, mint már utaltam rá, a templomi közösség, tehát a vers logikája szerint az egykori, jelen- és jövőbeli tekintetek összessége márványba vésetve helyeztette a falra.

A következő, harmadik fejezet tárgya Somlyó György ekphraszisz-ciklusa, amely a *Piero della Francesca* címet viseli, és amely legnagyobbbrészt Pierónak az arezzói San Francesco templomban található freskóciklusához, *A Szent Kereszt legendájához* kapcsolódik. A képsorozat a Piero korában rendkívül népszerű szövegegyüttes, a *Legenda Aurea* nyomán jeleníti meg Krisztus keresztfájának komplex történetét, külön hangsúllyal a Bibliában nem föllelhető elő- és utótörténetre, egészen Konstantin császár álmáig. Somlyó ciklusának jól nyomon követhető az a lényegi ambíciója, hogy

egyfajta modern *Legenda Aurea*t írjon, a szöveg tereit (Piero elképzelt modellválasztásaival párhuzamosan) a huszadik századi Arezzo jellegzetes figuráival népesítve be. A versciklusban a lírai én számára kiemelt fontosságú az arezzói freskók aurájával való szembetalálkozás, és az az ambíció, hogy kultúra és vallás közös relikviáit retorikai konstrukcióként értelmezze. Somlyó szövegei a beltingi értelemben nem vetnek számot a szakralitással. A versekben a quattrocento- beli Reneszánsz és a Harmónia a fölállított tételek és az azokra adott feleletek legalábbis részleges esztétikai hiteltelenségéből következően azonban kölcsönösen kioltják egymás jelentésségét. Ezzel a működéssel együtt azonban a Somlyó-szövegekben ennek a folyamatnak a retusálása is zajlik, a kudarc kudarc-jellegének katartikus belátása nélkül, a mondatretorika nagy költői rutinnal való gyakorlásával.

A disszertáció negyedik fejezete (a második tükörfejezet) Rainer Maria Rilke *Ötödik* (duinói) *elégiáját* tárgyalja, amely Pablo Picasso artistacsaládot ábrázoló, rózsaszín korszakbeli festményéhez kapcsolódik. A fejezet felvezetésében Rilke korábbi, az életmű egészét tekintve is kiemelt fontosságú költeményét, az *Archaikus Apolló-torzó* című szonettet elemzem röviden, néhány kiemelkedő jelentőségű motívum és jelenség analizisére szorítkozva, szempontjaimat mindvégig az *Ötödik elégia* ekphrasztikus világához, illetve annak általam kiemelt jellegzetességeihez igazítva hozzá. Rilke arisztokratikus művészetfelfogása, ha úgy tetszik, művészetvallása a görög szobortöredéket olyan életteli, minden részletében eleven műegésznek láttatja, amely lényegi (jóllehet metonimikus) alakját abban a szükségszerű formában tárja föl, amelynek újratelemzésével (vagy legalábbis annak kísérletével) a vers maga is kapcsolódó *orpheuszi alakzattá* válik, amint azt Pór Péter néven nevezte azonos című tanulmányában. Ebben az értelemben a tökéletesre csiszolt szonettforma sem a hiány

kiegészítésre tett kísérlet, hanem épp az Apolló-torzó formai kiegészíthetetlenségének fölmutatása – a vers nem történetileg, hanem a saját jelenében kontextualizálja ilyes érvényességét a plasztikának, amely közvetlenül elkészülte után szolgálhatta ugyan Apolló vallásos tiszteletét, azonban létezésének ez a korszaka olyasféle érvénnyel zárult le, mintha már nem is ugyanannak a műalkotásnak a metonimikus másáról volna itt szó, hanem az eredeti, templomi kultusztárgyról, mint tárgyról, annak szokásos, egész-mivoltában, illetve a torzóról, hangsúlyosan mint *művészi* egésről. A szonett által fölmutatott ekphraszisz-fölfogásában a szemlélt műalkotás és a szemlélő a kettejük hierarchiáját tekintve sosem nyugvó, dinamikus viszonyban vannak: nemcsak a vers beszélője nézi a torzót, a fej nélküli szobor egésze, minden pontja így tesz vele, míg a viszony a jelöletlen idézetként visszhangzott, parancsszerű fölszólítással végül is türannikussá válik az Apolló-torzó javára. Mindez a szonett beszélője számára (a harmonikusan zárt formával feszítő ellentétben állva) *még épp elviselhető*, amint az a *Első duinói elégia* nyitányában szövegszerűen is megjelenik. Az *Ötödik elégia*, az úgynevezett Saltimbanque-elégia – a Duinóban kezdett sorozat egészéhez hasonlóan – szabadabb, elvontabb, ha úgy tetszik, körmönfontabb és a második világháború utáni nyugati versízléshez kétségkívül közelebb álló formai együtthatókkal működik, mint az *Új versek* simára csiszolt, elegáns vonalú tömbjei. Az Apolló-szonettben megfogalmazódott tökéletes formai önazonosság a Picasso-műtárgy kapcsán áttételes hangsúlyokat kap; az elégiában a formai telítettség, illetve telítetlenség ideája elsősorban az ábrázolt alakok leírásában jelenik meg. A hosszú versszöveg elsődleges megszólítottja az *angyal*, az a szükségszerűen telített lény, aki az elégiai sorozatában záróköszerű alakként tűnik föl a rilkei verses életmű elevennek szánt motívumai, mitológiai és bibliai szereplők, antik és nem antik műalkotások fölött. Az *Ötödik elégia* Rilkéje számára az ekphraszisz műfaja már nem pusztán a nyelvi lehetőséget

jelenti a másik médium művészi valóságának artikulálására, illetve az ebből levonható tanulság retorikus megállapítására, hanem – dolgozatom folytatólagos metafora-párjával élve – sokkal inkább arról volna szó, hogy a rilkei művészetvallás temploma, aminek finoman cizellált belső terén túl a tájolása, illetve sterilen klasszicizáló külalakja kevésbé tetszett motiválnak, a történetnek ezen a pontján egyszeri *belső-barokk* szentéllé transzformálódik, amelynek sajátosan *természeti* locusa épp oly zavarba ejtő és nehezen megragadható, mint maga a felépítmény.

A dolgozat ötödik fejezetében Kassák Lajos életében utolsóként megjelent verseskötetét, a *Mesterek köszöntését* elemzem, mely mindösszesen tíz közepes hosszúságú ekphrasziszt tartalmaz, amik címként egy-egy huszadik századi (nyugat-)európai festőművész nevét viselik: *Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Franz Marc, Marc Chagall, Paul Klee, Henri Rousseau, Giorgio de Chirico, Max Ernst*. A fejezet fölvezetésében elsősorban azt a problémakört járom körül, miszerint Magyarországon az irodalmi formaművészet nem kizárólagosan, ám tekintélyes részt mind hatástörténetileg, mind recepciójában a mai napig konzervatív; mégpedig a babitsi, Vas István-i klasszicizáló értelemben az. Ezzel összefüggésben a korai Kassák együttállása az európai avantgárd legmaradandóbbnak bizonyult képzőművészeti és irodalmi teljesítményeivel lényegében szigetszerű jelenség maradt, nem csak a magyar irodalomtörténeten, de a kassáki életművön belül is. Ha a *Mesterek köszöntését* metaforikusan Kassák egyfajta privát gyűjteményének, költői-festészeti magánmúzeumának tekintjük, ahol nem a művészek egyes munkái szerepelnek, hanem alkotói világuk újrateremtésére történik kísérlet, úgy annak lehetünk tanúi, ahogyan egyrészt a kor- és kvalitásbeli művészi szinkronitás, másrészt a klasszikus avantgárd poétikában gyökerező, következetes kassáki versnyelv a nem-



kortársi olvasó számára sajátos panoptikum-jelleggel ruházzák föl a szövegegyüttest, és hogy e panoptikum *korszerű* világa a magyar művész egykorú képzőművészeti teljesítményének tényét is fölmutatja az életmű ismerőinek; Kassák verssorozata, bár direkt vizuális utalásoknak híján van, azért válik a (kassáki) képzőművészet kontextusában is érthetővé és értelmezhetővé, mivel nem egyes alkotók egyes festményeit írja le, hanem magukat a művészeket evokálja, így az egyes műalkotások aurájáról lemondva jelképes, ám nagy erejű gesztusokat tesz egy-egy modern-kortársi aura irodalmi újrateremtésére. Nem valamiféle szellemivé alakított fizikai térről van itt szó, amelyben a beszélő a műalkotás(ok) elé áll, előtt állt, és nem is egy egyszeri, auratikus múzeumélményről vagy múzeumivá átlényegített templomtérrel – hanem olyasfajta privát elrendezésű ekphrasztikus színről, ahol a képek szemlélésének tere mindig egybeesik magával a költeménnyel – ami az egyes festményeket rendre ki is takarja az olvasó elől, újrendezett világukat láttatva pusztán. Azzal együtt, hogy a versek át- és áttűnő, nyitott tér-képzeteiben mindvégig kísért valamiféle lebegő álomszerűség, legáltalánosabbnak mondható belső térhasonlatuk maga a kozmosz, a csillagos égbolt (olykor pusztán metonimikusan megjelenítve). Mindehhez képest a koherens kötet szorosan vett természeti avagy épített térképzetei (erdő, mező, város) minden esetben kulisszaszerűek. A *köszöntés* pátoszáat a versbeszélő az égitestek közé vetíti ki valamiféle egyszeri, kozmikus panteizmus jegyében, amelynek hitelét nem a művészet szentségében való (rilkei értelmű) hit adja, hanem az ekphrasztikus közeg magától értetődő, szakmai otthonossága. Kassák ekphrasztiszainak szentélye maga a szelíd távlatú univerzum.

Ezzel szemben a dolgozatom zárófejezetében elemzett Tandori Dezső-ciklus, *A verébfélék katedrálisának* ekphrasztikus tere a képi aura teljes kiiktatásának jegyeit

hordozza; Tandori impresszionista és posztimpresszionista festők képeire írt költeményeket: Van Gogh, Paul Cézanne, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Seurat, Camille Pissarro és Utrillo nevét találjuk a címekben, a név után a festmény címét is megjelölve. A szerző a ciklus születése idején a lakásán és a lakás környékén gondozott verebei miatt egyáltalán nem utazott, így természetesen nem járhatott nyugat-európai múzeumokba sem; *A verébfélék katedrálisa* versei hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciói alapján születtek; erre a nagyciklusban több helyütt történik utalás, a legszemléletesebben az egy tömbben szerepeltetett, így egyfajta belső ciklust alkotó Utrillo-versekben; az első Utrillo-szövegben a beszélő a fekete-fehér reprodukciókat szimbolikus módszerekkel az ekphrasziszok terébe másolja, majd újraszínezi. Az a tény, hogy Tandori mindvégig a reprodukciót veszi alapul az eredeti helyett, az eredeti festmények át- és felülírhatóságának is a biztosítékává válik (gyakori a verebek belemásolása a képi látványba). *A verébfélék katedrálisának* kötetnyi szövegegyüttesben a túlnyomórészt félhosszúnak mondható költemények egymás utáni tagolatlan sorjázását hatékonyan bontja szerves alegységekre egyrészt a kisciklusok (az egy festőtől való versek) szétbontott ritmusa, másrészt a költői beszédmód egységén belül az egyes költemények formai hasonlósága – vagy épp az egymásra következő versszövegek formai diverzitása. Különböző fokú transzparenciával, de lényegében az egész ciklusra jellemző, hogy a tágran értelmezett természet szemlélhetőségének, illetve látványalapú befogadhatóságának szépszise jelenik meg abban a monoton tényben, hogy a beszélő nem közvetlenül a táj- vagy városrészlet, hanem egy festő által megörökített és a reprodukción szemlélt táj- vagy városrészlet leírására vállalkozik – amely vállalkozásban az ekphrasztikus keret a látvány részletének sorsszerű választási és formai elveként értelmeződik.

A disszertáció epilógusa a későbbiekben folytatható kutatás irányvonalát a verses ekphraszisz határterületeinek vizsgálatában jelöli ki, négy szöveg rövid elemzésével szemlélítve a lehetséges irányokat. Ezen epilógus után két függelék áll; az első Kopasz Tamás festőművész két, zenei címet viselő munkáját elemzi röviden, az értekezés gerincéhez a szakralitás problémakörének körüljárásával kapcsolódva, míg a második John Ashbery versének már említett fordítása.